

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10251/201484>

This paper must be cited as:

Aliaga Espert, JV. (2019). Lea Lublin, la investigación como obra de arte. En Lea Lublin. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. 7-28.
<http://hdl.handle.net/10251/201484>



The final publication is available at

Copyright Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

Additional Information

Lea Lublin

La investigación como obra de arte

Juan Vicente Aliaga

Universitat Politècnica de València

Más allá de la apariencia: la visión como conocimiento crítico y participativo

La exposición que hizo Lea Lublin (1929-1999) en la galería Lahumière en París en 1964 titulada *L'Incitation au massacre* (Incitación a la masacre) supone de algún modo un inicio y un final. Se trata por un lado de la primera muestra individual de la artista en la capital francesa, donde desarrollará gran parte de su actividad en las décadas venideras, y por otro supone el arranque del abandono de la práctica pictórica. Las obras expuestas, de signo expresionista, con sus rostros desfigurados y bocas abiertas, entre lo humano y lo animal apelan a un trasfondo violento, el de la guerra. Lublin se unía de ese modo a quienes emiten la señal de alarma.¹

Así, claramente a partir de 1965, la artista se plantea cuál es el sentido de la representación en el cuadro, de la imagen bidimensional a la que, inmersa y entusiasta Lublin del lenguaje barthesiano de la época, califica de signo. El marco pictórico se le va a quedar pequeño para lo que quiere decir tanto es así que no solamente va a emprender una serie de trabajos donde introduce una perspectiva analítica sobre el significado de la visión, sino que lleva a cabo actividades cercanas al happening con la participación del público.

Ver claro es la frase que acuñará en 1965-1966 y con la que denominará una serie de obras en las que se propone enfrentarse a un conjunto de mitos artísticos y políticos con el objetivo de ir más allá del icono creado mediante factores culturales. De entre estas obras de las que se han perdido algunas descuella *Voir clair. La gioconda aux essuie-glaces*, 1965. La pieza consiste en

¹ Citado por Christian Feugeas en el catálogo *Lea Lublin*, Galerie Lahumière, París, del al 28 noviembre de 1964, texto sin título y sin paginar.

una reproducción del célebre cuadro de Leonardo en torno al cual ha dispuesto unas franjas de color. Cuatro bandas rojas llegan a penetrar el marco de la reproducción pictórica cubriendo parte de la cabeza de la famosa Lisa Gherardini, conocida como Mona Lisa. En el plano central de la composición a ambos lados del busto de la retratada se perciben una suerte de lenguas pintadas en verde, azul y rojo. En la parte inferior sobresale un limpiaparabrisas y en la superior una pera de goma bicolor. Gracias a un motor disimulado en la parte trasera de la pieza el espectador debía activar la pared para que saliese agua que sería barrida por el limpiaparabrisas. De ese modo el espectador intervenía en un acto de discernimiento del significado de la obra de arte. Huelga decir que no es casualidad o meramente fortuito que la imagen de la pintura de da Vinci vaya acompañada de las bandas de color. Se trata de un guiño a la abstracción, a la modernidad trabada de ese modo a la historia del arte clásico, que introdujo Lublin y que volverá a aparecer en su trabajo en años posteriores sobre todo en relación a la figura de Malevich.

El principio de una mirada penetrante que vaya más allá de la simple apariencia, con la ayuda de un artilugio como el limpiaparabrisas, se plasmó también en una obra de 1965 que reproducía varias imágenes del General San Martín, el denominado libertador de Argentina. Y en otras más como aquella que reunía reproducciones de algunos personajes históricos unidos por Cuba, José Martí, Fidel Castro y Che Guevara dispuestos en distintos niveles sobre planchas de plástico plexiglás que también pasarían por la acción del mismo procedimiento (*Ver claro: Liberadores*, 1965). De alguna forma la artista se proponía quitar a esas imágenes reverenciadas el polvo de la historia y de la mitificación. En una entrevista Lublin confesó que la afición por representar figuras históricas mitificadas le venía de su paso por el sistema escolar en un colegio de un barrio popular de Buenos Aires donde se le pedía que dibujara las batallas de la guerra de independencia de su país. Tiempo después pensó que ese *edipo patriótico* le haría preguntarse por la utilización de las imágenes para contar historias:

“(…) me di cuenta que esas imágenes estaban pintadas en un estilo cercano al de los cuadros napoleónicos. En efecto, después de haber pasado varios años en la producción pictórica, creo que esos acontecimientos de mi primera

infancia están en el origen de mi voluntad por salir completamente del sistema de la representación y comprender las leyes del sistema que la rigen”²

La apelación a una visión aguda que busque y rebusque en las entrañas de la representación será un sello de su producción artística. De hecho en 1991, y con una estética que bien podría encajar con el Pop de los sesenta, Lublin concibió una pieza en neón titulada *L’oeil alerte* (El ojo alerta). El texto escrito en rosa se inscribe dentro del óvalo del ojo que así reduplica lo que la frase parece indicar. La mirada ha de ser atenta, perspicaz, despierta. El arte participativo así lo requiere.

Con esta reflexión en mente no es extraño que Lublin se apartara de la práctica pictórica zambulléndose en cambio en proyectos en los que primaba la colaboración.

La segunda mitad de los sesenta vio nacer en Argentina una serie de ricas experiencias que privilegiaban las relaciones entre el público y la dimensión artística. En ese sentido importa señalar los trabajos pioneros de Alberto Greco y su *vivo-dito*, así como los happenings de Marta Minujín, *La cabalgata* (1964), *La menusunda* (1965) -éste en colaboración con Rubén Sanantonín-, *El batacazo*, (1966), y otros, y los que llevó a cabo, amén de teorizar sobre ese fenómeno, Oscar Masotta³.

Terranautas (Instituto di Tella, Buenos Aires, 1969) se inscribe en lo que Lublin denomina un proceso a la imagen. El arte en este momento demandaba a su juicio ir más allá de la contemplación y por ello las imágenes debían ser puestas en tela de juicio. Nada mejor entonces que generar proyectos de activación del cuerpo y la mente.

“La obra debe desencadenar la acción y el pensamiento del espectador, que es parte integrante de la obra en una nueva relación: **VIDA-LENGUAJE=ARTE**”⁴

2

“L’écran du réel”, entrevista con Lea Lublin a cargo de Jérôme Sans, en el catálogo *Léa Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*, Le Quartier. Centre d’art contemporain, Quimper, 1995, p. 37.

³ Véase Ana Longoni, “Action Art in Argentina from 1960: The Body (ex)posed” en *Arte = Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*, ed. Deborah Cullen, El museo del barrio, Nueva York, 2008, pp. 85-89.

4

3

Así *Terranautas* fue uno de los *parcours* en el tiempo en el que pretendía señalar la oposición entre la naturaleza y la cultura. Opuesto a la idea de los cosmonautas tan en boga en aquellos años de lanzamiento espaciales y de competencia enfebrecida entre soviéticos y norteamericanos y tres meses después de que se efectuara la misión Apolo, *Terranautas* consistía en un periplo por un entorno en forma de laberinto en un espacio oscuro. El público tenía que caminar descalzo provisto de cascos protectores de minero y unas linternas. Durante el recorrido se topaban con carteles con textos del siguiente tipo: “Arte será vida”, “Reflexione y actúe”, “Piense”, “Elija y golpee”, “Marche libre”, “Desnúdese y piense”. Toda una sugerente declaración de principios democráticos en un país como Argentina gobernada por el militar Juan Carlos Onganía, claro representante del autoritarismo represor. La propuesta de Lublin tenía, además, una carga ecológica *avant la lettre*, en una época en donde era rara e infrecuente la conciencia sobre los males y peligros que aquejaban al planeta. Si los gobiernos más poderosos del mundo miraban hacia el cielo en una frenética carrera espacial, la artista proponía en cambio poner el foco en el suelo que pisamos y en las riquezas que alberga como los alimentos. Por eso en su proyecto se subrayaban los elementos esenciales de la vida: la tierra, el agua y el aire, haciendo hincapié en la existencia de semillas, centeno, avena, zanahorias, cebollas. Esta primera ambientación fue seguida por otra, *Fluvio Subtunal* (1969), más ambiciosa por la envergadura de la propuesta y por el espacio utilizado, 900 metros cuadrados de un almacén vacío en la ciudad de Santa Fe. Se trata de un encargo que recibió Lublin con motivo de la inauguración del Túnel subfluvial Hernandarias de trece kilómetros de largo que unía debajo del río Paraná las provincias de Entre Ríos y Santa Fe al noreste de Argentina. Esta colosal infraestructura fue publicitada como uno de los logros tecnológicos más destacados del momento. La idea de Lublin consistió en facilitar que el público tuviera un papel participativo transitando por un espacio en el que se proponían determinadas actividades que los visitantes podían poner en marcha. De nuevo había en este proyecto un marcado interés

Texto escrito por Lea Lublin con motivo de la exposición de *Terranautas*, 1969. Reproducido en el catálogo *Lea Lublin. Retrospective*, Lenbachhaus, Snoerck, Múnich, 2015, p. 300.

por señalar la importancia de la naturaleza que hiciera la vida posible y viable. Pero además se dispusieron determinados artefactos alusivos a las nuevas tecnologías del momento (proyecciones de vídeo, sobre todo). Por otro lado, uno de los objetivos de Lublin radicaba en subrayar la importancia del trabajo desempeñado por los operarios que habían hecho posible con su esfuerzo la construcción del túnel. Toda una declaración de principios de su forma de pensar.

El público había de circular por nueve zonas empezando por La fuente, un estanque que contenía agua situado a la entrada del edificio. A continuación se accedía a la Zona de los vientos, un laberinto de tubos inflables de plástico. Al siguiente espacio se llegaba atravesando una cortina en la que se proyectaban imágenes de los trabajadores del Túnel Hernandarias –un procedimiento que Lublin utilizará en muchas otras ocasiones posteriores y que necesitaba de la voluntad del público-. Además en unos monitores dispuestos para la ocasión se podía seguir en directo el paso de los visitantes a lo largo del circuito. La Zona de producción exhibía una serie de máquinas que los visitantes podían usar. Con esta proposición se insistía de nuevo en la base laboral de la infraestructura inaugurada. A continuación se accedía a la llamada Zona sensorial, un área oscura en la que estaban expuestos algunos productos locales. De ahí se pasaba a la Zona de descarga que pese a su nombre, en parte relacionado por el ruido producido, apuntaba a un cierto sentido lúdico dada la presencia de conejos inflables transparentes o de color naranja. Llegados a este punto del trayecto los visitantes se topaban con un enorme cilindro también hinchable de más de veinte metros que invitaba a ser recorrido y que despertaba la curiosidad de niños y adultos. Finalmente tras atravesar la zona de la Naturaleza, en la que pacían vacas y ovejas, algo impensable de realizar en la actualidad⁵, se llegaba a la última zona, la de la Participación Creadora en la que la gente ejercitaba su habilidad en un puesto de tiro, comía o se relajaba en el suelo.

5

La reconstrucción de *Fluvio subtunal* en la Lenbachhaus de Múnich con motivo de la exposición dedicada a Lea Lublin en 2015 no incluyó ganado vivo, probablemente por considerarse que desde una perspectiva actual una exposición no era el espacio adecuado para que hubiera animales.

Esta obra inclasificable está a caballo entre un espacio de feria, un lugar para activar la conciencia del medio ambiente y un recinto que animaba a la creatividad y a la diversión pero también al conocimiento de la realidad material del trabajo. No debe pasarse por alto, por si fuera poco, que el túnel creado por Lublin tenía también claras connotaciones sexuales, pues la entrada consistía en dos labios de reminiscencias vaginales en un tubo fálico⁶.

La conciencia de que el arte iba más allá del acto contemplativo, retiniano – una observación crítica duchampiana- cristalizó en otros proyectos como *La ducha*, 1970, que Lublin ubicó en un parque. El juego con el agua, el disfrute de la vida, era el objetivo de esa instalación al aire libre sin finalidad comercial.

Antes de centrar gran parte de su trayectoria en Francia, Lublin llevó a cabo un proyecto en Chile, un país aupado entonces por los aires esperanzadores que trajo el gobierno de Salvador Allende elegido en las urnas en 1970. Me refiero a *Cultura: Dentro y fuera del museo*, que albergó el Museo de Bellas Artes, la institución más destacada de la escena artística chilena que albergaba este edificio de estética afrancesada, inspirado en el Petit Palais de París.

La iniciativa de Lublin es sin duda singular y novedosa. El propósito consistía en analizar el concepto de cultura en su relación con el museo, es decir una institución de élite. Su idea no era reforzar el carácter excluyente del conocimiento reservado a unos pocos, sino más bien al contrario tratar de erosionar los muros del museo de modo que sus contenidos fueran accesibles a un público más amplio. El favorable clima político en Chile con la llegada del socialismo democrático generó un conjunto impresionante de actividades en las que participaron muchos sectores populares. En Santiago muchas tapias y muros fueron utilizados por colectivos como la Brigada Parra para pintar murales con mensajes políticos. En esa línea la nueva dirección del museo a cargo del artista Nemesio Antúnez propició el lanzamiento de un proyecto complejo como el que presentó Lea Lublin. La propuesta estaba dividida en dos partes, una desarrollada en el interior del museo, concretamente en la sala Matta, y otra en el exterior. En la primera la artista desplegó en tres secciones información sobre lo que consideraba los principales avances y rupturas del

6

Véase Stephanie Weber, “Lea Lublin, Retrospeculum” en el catálogo *Lea Lublin*, Lenbachhaus, Snoeck, Múnich, 2015 p. 43.

arte y las ciencias desde mediados del siglo XIX. Para ello dispuso de los denominados *Paneles de producción interdisciplinaria*, sobre distintas cuestiones como la lingüística, la sociología, las ciencias sociales. En dichos paneles con la ayuda de diagramas y de flechas figuraban nombres de autores tan variados como Freud, Malinowski, Durkheim, Saussure, Chomsky, Marx, Lenin. Para la realización de estos esquemas la artista, imbuida de conocimientos estructuralistas, contó con la colaboración del semiólogo argentino Eliseo Verón, el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa y el físico chileno Carlos Martinoya⁷. Amén de los paneles se instaló una serie de cortinas hechas a base de bandas translúcidas sobre las que se proyectaban diapositivas de obras de arte desde el Impresionismo hasta la fecha de celebración de dicha exposición. Se suponía que los visitantes tenían que atravesarlas mientras escuchaban grabaciones de música de la época. Asimismo en medio de la sala una televisión de circuito cerrado transmitía en directo lo que sucedía en el exterior del museo. Y justamente era fuera del edificio donde, según Lea Lublin, residía lo más valioso: “dentro está lo clasificado, lo ordenado, lo congelado. La calle es un juego físico, dentro hay un juego intelectual, afuera está la realidad, en el interior la representación de la realidad⁸. Y ¿qué había en el exterior? Sin duda mucho pues Lea Lublin concibió tres secciones: el Muro de los Medios de comunicación, el Muro de la historia y el Muro de la expresión popular. Para el primero se montaron algunas pantallas en la fachada del museo que exhibían algunos de los acontecimientos más significativos de la historia reciente de Chile. En el segundo se mostraban en dos pantallas algunas de las figuras relevantes de la

7

Datos suministrados por Isabel Plante en “Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin. Crítica institucional fuera y dentro del tercer mundo”, revista *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol. 5, nº 10, Brasilia, julio-diciembre de 2016. Véase: <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/21558/15585> Consultado el 9 de marzo de 2018.

8

Véase Ernesto Saúl, “Juegos respetuosos”, *Ahora*, 28 de diciembre de 1971. Citado por Isabel Plante, “La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta” en la revista *Arteologie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*. Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XX siècle), 6, 2014. Ver: <http://journals.openedition.org/artelogie/1328> Consultado el 7 de marzo de 2018. Véase asimismo: “Between Paris and the “Third World”: Lea Lublin’s Long 1960s” en el catálogo *Lea Lublin*, Lenbachhaus, Snoeck, Múnich, 2015, p. 165.

7

historia del país y, finalmente, el tercer muro era un espacio previsto para que la ciudadanía pudiera expresar su sentir y pensar mediante dibujos, grafitis y comentarios. Esta era la actividad filmada que podía verse en el interior del señorial museo de bellas artes. El esfuerzo desplegado fue considerable y no todo lo que ideó Lublin pudo llevarse a cabo en esta empresa imaginativa. De este proyecto hubo derivaciones, entre ellas el uso de un inteligente dispositivo que incidía de nuevo en la capacidad del público de intervenir en la dotación de significado de la obra de arte. Me refiero a las proyecciones de imágenes sobre cortinas que eran atravesadas por los espectadores como sucedió con *Traversée des images*, expuesta en el International Cultureel Centrum (I.C.C) de Amberes en 1975 y anteriormente con *Pénétrations d'images* (1974) en París. Con este proyecto Lublin se propone desacralizar la obra de arte que se convierte en una imagen proyectada, que finalmente es tocada, y por la que entra el público. Las diapositivas correspondían a obras de prestigio de autores como Joan Miró, Picasso, Matisse, Kandinsky, Paul Klee, Mondrian, Warhol: ninguna de ellas era de artistas mujeres que estaban entonces totalmente fuera del canon. El respetable en un principio estaba aterrado con la posibilidad de ser *devorados* por los cuadros y las imágenes. La artista tuvo que instalar unas cartelas para tranquilizar a los espectadores e invitarles a romper su timidez y pasividad.

“Esta penetración de imágenes era evidentemente una travesía del espejo puesto que la relación de los espectadores con los cuadros y las imágenes es siempre una relación de identificación. Atravesar esa pantalla-cuadro consistía de algún modo a hacer la travesía de uno mismo a través de un objeto de identificación exterior”⁹

La operación que proponía Lublin era de considerable exigencia pues pedía a los espectadores que rompiesen el culto a las imágenes sacralizadas por tantos años de historia del arte y de presencia en los museos que habían

9

“L'écran du réel”, entrevista con Lea Lublin a cargo de Jérôme Sans, en el catálogo *Léa Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*, Le Quartier. Centre d'art contemporain, Quimper, 1995, p. 52.

consagrado la idea de obra maestra. Lublin buscaba un espectador activo, alguien que no se limitara a la mera contemplación.

Merece la pena recordar que en esos mismos años, en el contexto británico, la teórica Laura Mulvey estudiaba los procesos de identificación del público con los personajes de la diégesis cinematográfica. El patrón era el siguiente: la mirada del hombre se posaba sobre el cuerpo de la mujer. Al mismo tiempo cuestionaba el rol pasivo otorgado a la mujer como espectadora y como actriz al servicio de la mirada escopofílica masculina.¹⁰

Interrogar el sistema del arte

Entre 1972 y 1977 Lublin buscará en el vídeo lo que ya parecía no darle la imagen proyectada. El vídeo se convertirá en la verdadera pantalla/ espejo. Por ello realiza las secuencias de lo que denominó en un principio *Discursos del arte. Arqueología de lo vivido* insertas en una suerte de instalaciones con paneles en donde graba a críticos de arte, artistas, galeristas y al público a los que pregunta sobre el significado del arte, todo ello delante de una pantalla de vídeo que les devuelve su propia imagen. La primera experiencia la tuvo en 1972 en el Espace Cardin pero resultó especialmente significativa su participación en la muestra *Art/Vidéo Confrontations*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville, 1974. La propuesta de Lublin conlleva una escenografía sencilla pero de evidentes resonancias psicoanalíticas. Los entrevistados eran invitados a sentarse o tumbarse, según prefiriesen, a contestar preguntas que aparecían impresas a modo de plantilla en una banderola. Su intención era dar cuenta del profundo abismo que se había producido entre la Cultura y Sociedad, entre la Percepción y el Conocimiento. Merece la pena reproducir algunas de las preguntas: ¿el arte es un simulacro? ¿un artificio? ¿una puesta en escena? ¿una revelación? ¿memoria?, ¿un signo? ¿el arte es sagrado? ¿es un ornamento?, ¿el arte es deseo? Los participantes eran grabados y podían verse simultáneamente en un monitor, por lo tanto sus respuestas estaban dirigidas tanto a la artista como a sí mismos. La intención de Lublin era facilitar

¹⁰ Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen*, Vol 16, Issue 3, 1 October 1975, pp. 6-18, traducido al castellano como *Placer visual y cine narrativo*, por el Centro de semiótica y teoría del espectáculo, documentos de trabajo, Eutopías, nº 2, Universitat de València, 1988.

que los invitados tomaran la palabra, que la hicieran suya, espoleando el conocimiento de una diversidad de puntos de vista lo que otorgaba al acto una dimensión democrática.

Para referirse a estos vídeos Lublin hablaba de arqueología de la vida real, un guiño al libro de Michel Foucault, *l'Archéologie du savoir* (Arqueología del saber), publicado en 1969.¹¹ La artista mantenía una actitud discreta por lo general pero no desaprovechaba la ocasión para expresar sus propias ideas. Así, entre quienes desfilaron delante de la cámara de Lublin estaba el crítico François Pluchart, promotor en Francia del arte corporal y al que confiesa Lublin que le encantaba el lenguaje hermético. En otra entrevista, en este caso al artista Jacques Monory, la artista afirma que es la pulsión lo que hace el arte. En un encuentro con estudiantes en el ARC, 1974, todas ellas mujeres, la artista se enzarza en una discusión con una joven que asegura que el vídeo no es un arte plástico. La misma estudiante plantea todo tipo de objeciones a la formulación de las preguntas formuladas. Y tratándose de lenguaje no es asunto menor como se puede apreciar en la respuesta briosa de Lea Lublin acostumbrada a los debates. En otra de las entrevistas celebrada en el Espace Pierre Cardin de París con motivo de la exposición *Un art de système*, en 1975, Pierre Restany analiza la mercantilización del arte. Con entusiasmo y clarividencia el adalid del Nouveau réalisme se refiere, anticipándose, a la importancia que adquirirá la tecnología y en particular los ordenadores en la consecución de un arte que él vaticina repleto de humanismo.

Las preguntas sobre el arte y el sistema de códigos y también de intereses en que se apoya condujo a Lublin a distintos países (Alemania, Bélgica, Italia y Gran Bretaña), además de Francia, llevando su proyecto a espacios tan abiertos como el Vogelmark de Amberes, o el centro de Nápoles (allí dispondrá su banderola de tela junto a las estatuas del filósofo Giambattista Vico y del poeta Dante Alighieri¹²) o semipúblicos como la FIAC de París, siempre con el objetivo de tomar el pulso a las distintas audiencias con las que se encontraba. Y en consonancia sobre todo con un deseo por hacer poroso el terreno del arte frecuentado solamente por los especialistas y versados en la

¹¹ Véase Catherine Francblin, "Lea Lublin and the avantgardistic model" en el catálogo *Lea Lublin. Retrospective*, Múnich, Lenbachhaus, Snoeck, Múnich, 2015, p. 98.

¹² A partir de la imagen de la estatua del autor de *La Divina Comedia* Lublin haría sus montajes fotográficos llamados *La mano di Dante (Lo schermo penetrabile)*, 1977.

materia. Esto se percibe con rotundidad en la grabación en vídeo realizada en Amberes donde interpela a la gente corriente que acude al mercado acerca de sus ideas sobre el arte. Previamente había instalado a la vista de todos la banderola con preguntas en neerlandés para facilitar la palabra de quienes habitualmente no se expresan sobre la categoría elitista de arte. Esta noción quedaba de esta manera vinculada con la vida cotidiana.

Fascinada por los estudios psicoanalíticos que probablemente conoció en Argentina de la mano de Oscar Masotta y en París siguiendo los cursos de Jacques Lacan¹³ estas *Interrogaciones sobre el arte*, de la que quedan muestras tanto en textos escritos, en banderolas en distintas lenguas, en grabaciones de vídeo y en composiciones fotográficas, propician la circulación de la palabra. Una palabra que emerge en la conversación entre la artista y la persona entrevistada y que se expone a la vez en la pantalla de vídeo que reproduce la voz del espectador hablante.

La voz de las mujeres

El concepto de participación emerge en la trayectoria de Lublin muy pronto, antes incluso de algunos de los proyectos expuestos hasta ahora. Concretamente, en mayo de 1968 llevará a cabo una de sus proposiciones más innovadoras. En ella el componente feminista será capital. En ese año de revueltas y ataques al orden establecido pero donde las mujeres tuvieron un papel relegado a un segundo plano¹⁴, la artista concibió una suerte de performance/ambientación que denominó *Mon fils*. En el Salon de Mai celebrado en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, la artista invitó al público a ver expuesto a su hijo Nicolas de apenas siete meses. Con esta iniciativa pionera, Lublin transfiere una experiencia vivida en su cotidianidad a un espacio expositivo. Su condición de madre y de artista se igualan y se

13

Stephanie Weber sostiene que el interés por Lacan procede sobre todo de su teoría sobre la fase del espejo como rasgo permanente de la formación del sujeto. Al contrario de Freud que la sitúa en una etapa infantil, Lacan abogaría por una construcción del yo fluctuante a lo largo de la experiencia vital del individuo. Stephanie Weber, "Lea Lublin- Retrospeculum" en el catálogo *Lea Lublin, Retrospective*, Lenbachhaus, Snoeck, Múnich, 2015, p. 50.

¹⁴ Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, Acuarela y A. Machado, Madrid, 2008.

intercambian. Indirectamente la artista está señalando también que los cuidados que prodiga a su hijo -acunarlo, alimentarlo, cambiarle el pañal, jugar con él- requieren de tiempo y dedicación, una función que la sociedad sexista no está dispuesta a apreciar y que, además, en ese tiempo (y en parte todavía hoy) atribuye en exclusiva a las mujeres.

Las imágenes que sirven de documentación de la performance muestran a la artista abrazando a la criatura, jugando con su hijo, entreteniéndolo con juguetes o hablando con el público, concretamente una de las instantáneas muestra a una señora mayor que se acerca a averiguar el sentido de la propuesta. La artista dispuso una suerte de elementos de escenografía en la que además de la cuna destacan unos metacrilatos con figuras repetidas de conejos y con el rostro también reiterado de un bebé.

Con esta propuesta realmente transgresora, Lublin se estaba dirigiendo al mundo del arte, en el que ella se movía, pero también a otras esferas sociales para expresar que las mujeres artistas como ella estaban supeditadas a los cuidados que prodigaban al resto de la sociedad. La visibilización y problematización de la doble jornada de trabajo de la mujer era una auténtica novedad en el contexto francés, tan reacio entonces a las ideas sobre la igualdad en un momento en que estaba echando a andar la llamada del feminismo. Una llamada que subrayaba que lo personal era político, que lo que acaecía en el ámbito privado tenía consecuencias públicas, como dijeron Carol Hanish, Kate Millet y tantas otras activistas en Estados Unidos, Europa, América Latina. En el mayo francés era fundamental asimismo poner el acento sobre la relegación social del segundo sexo. Los cuidados, no remunerados en la mayoría de los casos, debían ser leídos forzosamente en clave política.

En el bullir de la época y ya con conciencia de la discriminación que padecen las mujeres, Lea Lublin fue tejiendo alianzas con otras artistas. Como ha señalado Fabienne Dumont, Lea Lublin y Nil Yalter se conocieron “en la efervescencia de los grupos feministas y en la escena artística parisina”¹⁵. Dan

15

Fabienne Dumont, “Actualités de quelques sorcières des années 1970 françaises” en AWARE, Archive of Women Artists Research and Exhibitions, París, 20 de junio de 2016: Véase: <https://awarewomenartists.com/magazine/actualites-de-quelques-sorcières-des-années-1970-françaises/>. Consultado el 10 de marzo de 2018.

fe de ello las acciones de miembros del colectivo Femmes/Art¹⁶ que se desarrollaron el 11 de marzo de 1978 junto a Françoise Janicot, Elisa Tan y Claude Torey en el estudio de la primera. La propuesta de Lublin se materializó en la calle, en el distrito 4 de la capital francesa y se tituló *Dissolution dans l'eau. Pont Marie, 17 heures*. Consistió en el acarreo de una banderola confeccionada por Lublin que abandonó el estudio acompañada de un séquito de amigos y conocidos, en su mayoría mujeres, hasta llegar al puente del siglo XVII desde el que lanzó al río la enseña. Esta llevaba un conjunto de preguntas relativas a la subordinación de las mujeres. De entre las veinticinco cuestiones planteadas veamos algunas de ellas: ¿la mujer es una víctima sexual? ¿La mujer es una imagen inmaculada? ¿La mujer es una santa madre? ¿La mujer es una puta? ¿La mujer es un saco de esperma? ¿La mujer es un falo al revés? ¿La mujer es una propiedad privada? ¿La mujer es la proletaria del sexo?... El muestrario de interrogantes era amplio e iba dirigido al cuestionamiento de los estereotipos sociales sobre las mujeres pero también a la realidad social y económica del segundo sexo. Precisamente fue Simone de Beauvoir quien desde la publicación de su magna obra en 1949 había desarrollado un papel fundamental en dismantelar los prejuicios asociados al eterno femenino, cuestionando la esencialización de lo femenino en su célebre frase “No se nace mujer, se llega a serlo (...)”.

De entre todos los asuntos por los que se interesaba Lublin la pregunta por la sexualidad en relación con la representación le condujo a investigar acerca de una de las obras más conocidas de la bastante desconocida entonces Artemisia Gentileschi (1593-1654). Ya anteriormente, en septiembre de 1970, en su país, había tenido problemas con la censura sobre un tema sexual. Se trataba de una pintura en acrílico de una pareja heterosexual en una cama titulada *Blanco sobre blanco*. La cama estaba hecha de tela blanca prensada y drapeada. De hecho Lublin empleó la misma técnica óptica y cinética que usó el artista venezolano Jesús Rafael Soto de modo que el desplazamiento del espectador producía una ilusión óptica de movimiento que podía hacer pensar

16

En París existieron otros colectivos como Féminie Dialogue y Femmes en lutte. Ver Fabienne Dumont, “Art et féminisme. Années 70 France. Un contexte houleux et des oeuvres décapantes”. Véase: <http://arts-femmes.constantvzw.org/wp-content/uploads/2006/06/Dumont-03061.pdf> Consultado el 11 de marzo de 2018.

en un acto carnal. La obra fue cubierta y confiscada y además Lea Lublin recibió una sentencia para cumplir tres meses de privación de libertad que finalmente no satisfizo gracias a que la condena fue apelada.

Dos años después Lublin, ya en París, presentó una obra titulada *Lecture d'une oeuvre de Lea Lublin par un inspecteur de police* (Lectura de una obra de Lea Lublin por un inspector de policía) en la que se incluyen recortes de prensa y documentos oficiales que hablaban de la indecencia de la obra. Además se reproducía una fotografía en donde se veía a un policía tapándola con hojas de periódicos. Argentina se hallaba sacudida en esos años convulsos por continuos golpes de estado y gobiernos autoritarios, cuando no dictatoriales, que vigilaban incluso el corte de pelo de los hombres y la apariencia física de las mujeres, además de censurar películas, obras de teatro y música que eran consideradas subversivas.

Las prohibiciones alimentan sin duda el deseo de ahondar en lo oculto, por ello parece entendible que Lea Lublin continuase su estudio de las imágenes con el objetivo de desvelar lo que de verdad se esconde en ellas.

Así, en 1979 concibió *Le milieu du tableau. Espace perspectif et les désirs interdits d'Artemisia G.* Para ello se inspiró en un cuadro de Artemisia Gentileschi titulado *Judith decapitando a Holofernes* (1620-1621). Esta obra se compone de cuatro telas que señalan las diferentes fases de construcción de la pieza: se empieza por la mano que empuña una espada; se pasa a la presencia de otra mano (la de la doncella de Judith) que refuerza la presión de la primera; el tercer lienzo muestra cómo se va completando el dibujo con los brazos de Holofernes y la aparición de un borrón a la altura de donde tendría que estar su cabeza si se sigue el modelo de la pintura de Gentileschi; finalmente, en el cuarto lienzo, la zona del borrón se ha agrandado generando una enorme mancha que cubre la parte baja de la obra. Lublin añadió a este conjunto un texto en francés que habla de que el arte de la pintura está hecho de desdoblamientos y de engaños destacando la fascinación que el enigma genera. Por tanto, parece claro que hay un arcano, ¿pero en qué estriba?

Se requiere una mirada atenta, casi inquisitiva, para ver que la empuñadura de la espada se ha transformado en un pene erecto y que los brazos del general Holofernes semejan unas piernas abiertas, de ahí que parezca que lo que nos propone Lublin, destapando el misterio de lo que no osó decir explícitamente

Artemisia Gentileschi por su condición de mujer en una sociedad de estricto patriarcado, es que detrás de la decapitación se ocultaría una penetración/violación y lo que es más también una expulsión o nacimiento. ¿Dónde nos quiere conducir Lea Lublin? La clave está en un texto del psicoanalista austriaco Theodor Reik procedente de *Mythe et culpabilité* que la artista reprodujo en un catálogo de la exposición *Artemisia* que tuvo lugar en la galería Yvon Lambert de París en 1979¹⁷. En ese culto texto, plagado de referencias mitológicas y psicoanalíticas, se cita¹⁸ a Otto Rank para explicar que, al contrario de lo que sostenía Freud, Eva fue el primer ser humano y Adán su hijo. Entre ellos hubo una relación incestuosa y en eso consistió el pecado original. Este hecho por el que se sentía culpable el hombre le condujo al deseo de destruir a la madre. Se podría deducir entonces que las teorías de Theodor Reik le sirven para recordar que en distintas civilizaciones misóginas el germen de todos los males reside en las féminas. Lublin apunta a que en el inconsciente de Gentileschi palpataba la intención de aludir tanto a la violación (la espada/pene) como al parto. Esta doble dimensión, a modo de guiño, le permitía subrayar el nacimiento de la criatura que fornicaría con la madre. Por otro lado no debe olvidarse, y éste es un hecho histórico, que Gentileschi pasó en vida por un episodio harto difícil pues fue violada por el pintor Agostino Tassi. El juicio, celebrado a bombo y platillo en 1612 para escarnio público de la artista, duró varios meses.

En este minucioso estudio, que tendría continuidad en otras obras, Lublin, al descubrir las intenciones ocultas de Artemisia Gentileschi, parece reforzar la condición de icono de la pintora romana en el discurso feminista al mostrarla como una mujer fuerte que dice su verdad de forma encriptada en un contexto agresivo y adverso. No sería este sin embargo el último trabajo en donde es perceptible su cuestionamiento de los lugares comunes que la sociedad patriarcal ha construido sobre las mujeres. Puede observarse también en *La déclinaison du feu* (La declinación del fuego), 1991. Se trata de una obra realizada sobre cristal en la que inscribió con letraset un conjunto de palabras

¹⁷ En dicha exposición se expuso además de a Lea Lublin, la obra de otros artistas como Cy Twombly, Duane Michals, Sarah Charlesworth, Jannis Kounellis, Daniel Buren, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Joan La Barbara, Eve Sonnemann, Giulio Paolini y Michel Zara.

¹⁸ “Fragments de textes” son extractos de Theodor Reik, *Mythe et culpabilité*, Presses universitaires de France, París, 1979, reproducido en *Artemisia 2, Mot pour mot*, Galerie Yvon Lambert, París, 1979, pp. 119-121.

que empieza por la letra “F”, que es la inicial de *femme* (mujer). Muchos de los términos aluden al fuego, a sinónimos o derivados: (llama, humo...); otros se refieren al carácter tempestuoso con que a lo largo de la historia se ha construido el temperamento de la mujer como ser irracional e incontrolable (locura, furia). El lenguaje y su connotada utilización, aquí expuesto, es el propósito de esta obra.

En 1995 fue entrevistada por el crítico de arte Jérôme Sans. La última pregunta gira sobre el problema de la sexualidad y la relación de la artista respecto del feminismo, un movimiento mal considerado, incluso visto con desprecio, en la Francia de ese momento en comparación con los países anglosajones. La respuesta de Lublin no tiene desperdicio pues no solamente señala que es una disección de sus propias vivencias lo que le condujo a apasionarse por la sexualidad incluso antes de la aparición del movimiento feminista, sino que ataca a la sociedad y la cultura francesas en su omisión de los asuntos sexuales. Y ello es:

“debido a una misoginia latente e inconsciente producida por una tradición de cultura machista reprimida que no puede plantearse proponer la cuestión del cuerpo y de la sexualidad. E incluso menos aceptar fácilmente que una artista mujer pueda abordar tales cuestiones”¹⁹

Con estas certeras y contundentes palabras Lublin daba en la diana y demostraba a la par un perspicaz conocimiento de la cultura sexista en la que estaba inmersa.

Desvelando la sexualidad oculta

Y es que la sexualidad era claramente territorio controlado por la población masculina y Lublin, por si fuera poco, se había permitido descubrir algunas de las flaquezas del machismo hegemónico. Lo hizo enarbolando el léxico culto

¹⁹ “L’écran du réel. Entretien avec Léa Lublin par Jérôme Sans”, *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*, 27 abril-31 agosto 1995, Le Quartier. Centre d’art contemporain, Quimper, p. 70.

que empleaba la crítica estructuralista y psicoanalítica que tanta nombradía alcanzó en Francia en los sesenta y setenta. Recurrió asimismo a las reflexiones de una de las pocas mujeres intelectuales que se codeaba con la *crème de la crème* gala (Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida, Lacan). Me refiero a la lingüista Julia Kristeva que escribió en 1975 un artículo bajo el título de “Maternité selon Giovanni Bellini”²⁰.

El texto iba acompañado de diversas imágenes, entre ellas la famosa *Madonna de los querubines rojos*, ca 1485, de la Galleria de la Academia de Venecia, que destaca, además de por la belleza, por la posición de la mano extendida de la virgen en los genitales de su hijo. Kristeva hablaba claramente del recuerdo de la seducción maternal. Por ello y siendo Lea Lublin ella misma madre al igual que la autora de *Pouvoirs de l'horreur*, este análisis no podía sino espolear su curiosidad.

De esta feliz tentativa por ahondar en la cara oculta de las obras de arte de alto contenido sexual, Lublin se embarcó en un esforzada empresa consistente en reproducir diferentes pinturas del Renacimiento en las que el vínculo madre e hijo ocupaba el centro de la representación.

De la nature du modèle de l'art, realizada en 1983, es probablemente una de las más logradas. Esta obra consiste en siete hileras compuesta cada una por seis cuadros en los que vemos piezas monocromas, formas trapezoidales que recuerdan al lenguaje constructivista, y reproducciones intervenidas de pinturas de autores como Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio, Antonello da Messina y otros. El último elemento de cada hilera se centra en la reproducción del dibujo de la pintura prestada en la que el contacto físico entre la madre vestida y el niño desnudo queda puesto en evidencia.

En su texto *Le zizi des peintres ou les fonds déments de la peinture* (La pililla de los pintores o los fondos dementes de la pintura) publicado en el catálogo de la exposición *Le strip-tease de l'Enfant Dieu*, 1983²¹, Lublin plantea que en un contexto social religioso repleto de reglas punitivas -como pudo comprobar Leonardo da Vinci que tuvo que disimular su homosexualidad para sobrevivir- algunos artistas manifestaban el deseo de poseer el cuerpo de la madre -un

²⁰ Este texto se publicó en la revista *Peinture*. Reproducido en Julia Kristeva, *Polylogue*, éditions du Seuil, París, 1977, pp. 409-435.

²¹ Esta exposición pudo verse en la galería Yvon Lambert, París, 1983.

deseo que la ley considera incestuoso y por ende execrable- a través de las pinturas en que el contacto físico entre los genitales del niño y la mano de la madre se ponen de manifiesto. Este enorme descubrimiento demostrable en las pinturas de caricias aparentemente inofensivas en la Madonna col Bambino fue también el objeto de estudio de un ensayo del crítico ruso Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern oblivion*, 1983²², que generó gran escándalo en Estados Unidos.

La lectura de Lublin es anterior a la de Steinberg y se acompaña de otro pliegue más a raíz del conocimiento que tuvo la artista de una frase del artista suprematista Kazimir Malevich que afirma lo que sigue:

“Cuando desaparezca la costumbre de la conciencia de ver en los cuadros la representación de los pequeños rincones de la naturaleza, de las Madonnas y las Venus desvergonzadas, entonces presenciaremos de verdad la obra pictórica”.

Como sagaz investigadora y en aras de un conocimiento más profundo del sentido de la obra de arte Lublin examina la representación de la sexualidad tapada de los pintores del Renacimiento pero lo hace combinándolo con las composiciones formales de artistas vanguardistas como Malevich que, a su vez, mediante la abstracción camufla el deseo haciendo desaparecer el cuerpo. El arte de intenciones formalistas, no-objetivas, ha disimulado también la carnalidad.

Y hablando de camuflaje y de sustituciones de una imagen por otra, a Lublin le interesó saber que cuando Malevich presentó en Petrogrado en 1913 su cuadrado negro sobre fondo blanco lo expuso en el lugar en que habitualmente cuelgan los iconos rusos. De ahí que Lublin realizara la obra titulada *Icônes/Monochromes* (1990) consistente en 41 pasteles sobre papel de diferentes colores, ocupando el cuerpo central del conjunto los de color negro.

²² Este ensayo se tradujo al francés en 1987 como *La sexualité du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement moderne*, París, Galimard.

En la serie *Dans le carré de Malevitch*, 1981, Lublin inserta distintos fragmentos seleccionados, en formato triangular, de pinturas de Rafael, Berruguete, Mantegna, Bellini y otros en los que se observa la relación háptica entre la madre y el hijo. Dentro del cuadrado opaco del pintor ruso se encuentra la verdad sexuada que Lublin nos revela.

La misma operación se produce en obras capitales como *Le désir de Perugino* o *RSI: Dürer, del Sarto, Parmigianino*, ambas de 1983. En esta segunda obra, utiliza el procedimiento anterior, es decir el recorte, en este caso agrandado por Lublin, de una parte de sendos cuadros de los tres artistas mencionados. La parte en cuestión es aquella en la que se ve con claridad el desnudo, casi exhibicionista, del niño Jesús. La forma elegida de cada recorte, un polígono, evoca claramente las geometrías inventadas por Malevich. La inclusión en el título de las siglas RSI es una alusión a la tópica lacaniana que permite el funcionamiento psíquico por lo que la R sería lo real, la S lo simbólico y la I lo imaginario. El simbólico equivaldría a la palabra, al lenguaje, a la comunicación pero también al orden de la cultura y la ley; Lo imaginario se refiere al pensar con imágenes, a la necesidad humana de generar una imagen propia, en una identificación de su Yo, en comparación con otras imágenes que pululan en el mundo; finalmente el real es el registro biológico que tiene una presencia y existencia propias (la sexualidad, la muerte, el horror, el delirio); es también lo inconceptualizable.

En el mundo de Duchamp

El talento investigador de Lublin dio más frutos. Uno de los más provechosos tiene que ver con la figura clave del arte conceptual, Marcel Duchamp.

La artista hizo en 1989 un interesante hallazgo de lo que denominó los *objetos perdidos* de Duchamp con motivo de una exposición en la abadía de Graville, en Normandía, región en la que había nacido el artista francés. Lublin sugirió entonces que el famoso portabotellas era en realidad el resultado de un desplazamiento de un portavelas –una operación practicada a menudo por Duchamp- fuera de la iglesia y hacia el museo.

Posteriormente en sus viajes a Argentina y provista de lecturas francesas (Jean Christophe Bailly), de la información suministrada por Jean-Hubert Martin²³ sobre la residencia porteña del artista galo, y de su correspondencia publicada por el *American Art Journal*, descubrió que el autor de *El gran vidrio* había vivido en Buenos Aires desde septiembre de 1918 a junio de 1919, es decir durante nueve meses. La razón del viaje fue dejar atrás Nueva York donde residía debido al clima belicista en que estaba inmersa esa ciudad.

Lublin buscó las pistas del paso del artista francés y localizó en diciembre de 1989 cerca de la plaza del Congreso el lugar donde tenía su estudio, concretamente en el número 1743/45 de la calle Alsina.

Según Nicolas Lublin²⁴ la artista consiguió entrar en la vivienda gracias al permiso de una familia boliviana que ocupaba el apartamento. Esta visita se produjo previa autorización registrada en actuación notarial²⁵. Al acceder a la vivienda la sorpresa fue mayúscula pues pudo comprobar que las ventanas del interior, de estética francesa -french window-, recordaban la tipología usada por Duchamp en *Fresh Widow* (1920), una obra en la que juega con el lenguaje para referirse al número de mujeres que quedaron viudas de resultas de la primera guerra mundial.

En esa misma casa hubo más hallazgos como el nombre de Victor garabateado encima de los buzones y otra inscripción rayada. El historiador Thierry de Duve²⁶ recuerda que “Victor” era el sobrenombre utilizado por Henri-Pierre Roché para llamar a Duchamp en Nueva York.

La visita al apartamento produjo otros resultados, entre ellos unas fotos rectangulares y de formato ovalado a modo de objetivo ojo de pez del piso de Duchamp, que tomó Nicolas Lublin siguiendo indicaciones de su propia madre. El resultado evoca la pasión duchampiana por las optometrías como puede comprobarse en : *La lentille: la fenêtre fraîche*, 1991 y *La lentille: les traces de Victor*, ambas de 1990.

La investigación de la artista no se detuvo ahí pues sabía que Duchamp se había referido a un *ready-made malheureux* (desgraciado) que mandó a su

²³ Véase “Entretien Lea Lublin, Jean-Hubert Martin”, en el catálogo *Lea Lublin, Présent suspendu*, Hôtel des arts, y CRAC Labège Innopole, París, 1991, pp. 21-25.

²⁴ En una conversación con quien esto firma en París, 14 de febrero de 2018.

²⁵ Esta acta notarial está reproducida y traducida al francés en el catálogo *Lea Lublin, Présent suspendu*, Hôtel des arts, París y CRAC Labège Innopole, 1991, pp. 18 y 20.

²⁶ Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

hermana Suzanne como regalo de bodas con Jean Crotti. Consistía en colgar un libro de geometría en la barandilla de un balcón para que el viento y la lluvia lo estropearan. Las instrucciones las mandó desde Buenos Aires donde pudo haber materializado el susodicho ready-made. Además, rastreando en los periódicos de la época, Lublin encontró un anuncio publicado en el diario La Nación de un licor inglés llamado jugo de limas de Rose. El mismo nombre de la marca y la etiqueta empleada están en la base de la idea de Rose Sélavy que Duchamp utilizaría a partir de 1920 transformándose en Rose Sélavy en 1921 cuando Duchamp, travestido con ropas de mujer (burguesa a la sazón), fue fotografiado en París por Man Ray. A raíz de estos hallazgos Lublin decidió realizar el proyecto *La bouteille perdue de Marcel Duchamp* en 1991.

“Creo que su estancia en Buenos Aires corresponde con el periodo en el que acelera los desplazamientos de nombres en pos de su doble identidad sexual. Esta relación con el doble la encontramos unos años más tarde en su *Objet dard* (Objeto dardo) que como la botella perdida es la condensación de dos sexos en un solo objeto”²⁷

La estancia porteña coincide con el interés por cuestiones de giros de perspectiva y de asuntos relativos a la visión y a la estereoscopia. En la botella del jugo de limas conviven el hueco y el relieve, el lleno y el vacío, lo alto y lo bajo, unas dualidades que sin duda despertaron la atención de Duchamp. En ese momento, afirma Pierre Restany, la búsqueda de Duchamp sobre el gran vidrio está un tanto ralentizada aunque prosigue su trabajo sobre un “pequeño vidrio” montado sobre dos placas del mismo material en el que incorpora una lupa (lente) hendida²⁸.

En *La bouteille perdue de Marcel Duchamp*, Lublin reproduce mediante cajas de luz un conjunto de imágenes en las que juega con la etiqueta del jugo de limas y su referencia a la fruta veladamente sexual, así como introduce la imagen del frasco de colonia *belle haleine* (*eau de voilette* la llamó él, tan amante de los juegos de palabras), en la que figura Duchamp ataviado con

²⁷ Lea Lublin, Entretien avec Jean-Hubert Martin, *Lea Lublin, Présent suspendu*, Hôtel des arts/CRAC, Labège Innopole, 1991, p. 24

²⁸ Pierre Restany “Le temps suspendu”, en *Ibidem, cat. cit*, pp. 93-94.

ropas femeninas para dar a entender que la idea de Rose Sélavy surgió durante su permanencia argentina.

Otra de las ideas que se fragua a lo largo de esta investigación y que es un auténtico logro es *Le corps amer (à-mère)*. Se trata de una pieza de cristal y porcelana, realizada en 1995, consistente en un urinario encerrado dentro de un curioso recipiente de vidrio rematado por unas formas que remiten a las limas con sus ramas y hojas del jugo de Rose. De esta obra enigmática, versión última de las Vírgenes con niño²⁹, que lamentablemente se rompió solo queda una imagen. El contenedor alude al cuerpo de la madre que a su vez encierra un molde masculino, el urinario claramente alusivo a *Fountain* que R. Mutt/Duchamp presentó en 1917 en la Society of Independent Artists y que fue rechazado.

Según la lectura que Lublin proponía del mito bíblico del surgimiento de la humanidad esta nace de la relación incestuosa entre Adán y su madre, Eva. Toda una vuelta de tuerca al relato fundacional que resta valor al papel subordinado de Eva dándole un protagonismo que las sociedades patriarcales le siguen negando. El juego de palabras, el doble sentido, tan duchampianos, no solo refuerza el papel de la madre sino que indica la amargura del cuerpo por la consideración social negativa del incesto.

Lea Lublin abandonó la práctica pictórica al dudar de que ésta pudiera permitir una comunicación efectiva con el espectador. Para ello puso los cimientos de lo que denominó un proceso a la imagen en el que era capital deconstruir los pliegues de la representación y por eso contó con la participación del público, lo que incluía también a todos los sectores que forman parte del sistema del arte. Paralelamente Lublin se acercó a la teoría psicoanalítica que busca detrás del contenido manifiesto el significado latente, invisible. Y con este trampolín llegó al campo inmenso de la sexualidad lo que le hizo volver a la representación y a lo que esta ocultaba, especialmente en el caso de las relaciones prohibidas entre madre e hijo. Consciente de los innúmeros obstáculos sociales que impiden a las mujeres desarrollar sus capacidades, interrogó el lenguaje, portador de estereotipos machistas, llevando sus proyectos a la calle.

²⁹ La Lublin, "Le Corps amer (à-mère, l'objet perdu de M. D., 1995" en el catálogo *fémininmasculin. Le sexe de l'art*, París, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 256.

Lea Lublin nunca dejó de investigar y de incorporar nuevas técnicas a su caja de herramientas como hizo con el uso de ordenadores a partir de 1985. El suyo es el caso de una artista que analiza, que inquiere, que rebusca en los cajones de la historia del arte tanto la del pasado como la de la modernidad. Siempre despierta, inteligente, así permanece su obra con el ojo alerta.